

Министерство культуры Российской Федерации
Нижегородская государственная консерватория
(академия) им. М. И. Глинки
Кафедра деревянных духовых инструментов

К. А. Квашнин

ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Учебное пособие

Издательство Нижегородской консерватории
Нижний Новгород 2014

УДК 785.3
ББК 85.315.7-7р
К32

16+



Печатается по решению редакционно-издательского совета
Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

Рецензенты:

ИВАНОВ В. Д., доктор искусствоведения, профессор Московского государственного университета культуры и искусства

ЯКУНИН В. Е., доктор медицинских наук, профессор кафедры общей психологии Тольяттинского государственного университета

Квашнин К. А.

К32 Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах : учебное пособие / Квашнин К. А.; Нижегород. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. — Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2014. — 100 с.

В учебном пособии представлен ряд вопросов, не имеющих достаточной разработанности в методике обучения музыкантов духовых специальностей. Дана характеристика навыков игры духовиков с позиций современных знаний. Показаны роль и значение некоторых психофизиологических факторов в обучении инструменталистов. Изложены основы системного подхода к изучению психологии исполнительства музыкантов-духовиков. Рассмотрен методический потенциал совершенствования инструменталистами навыков художественного интонирования.

Учебное пособие предназначено для преподавателей и студентов высших и средних специальных учебных заведений.

УДК 785.3
ББК 85.315.7-7р

© Квашнин К. А., 2014
© Нижегородская государственная
консерватория (академия)
им. М. И. Глинки, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	4
Введение. Комплексный характер исполнительства на духовых инструментах (навыки физические и психофизиологические)	6
Раздел I. Методология процесса обучения игре на духовых инструментах	
1.1. Рефлекторная теория И. П. Павлова в методике обучения музыкантов-духовиков	10
1.2. Физиология активности и музыкально-исполнительский процесс	16
Раздел II. Влияние психофизиологических факторов на процесс обучения духовиков	24
2.1. Двойственный характер исполнительства на духовых инструментах ...	25
2.2. Роль типологических характеристик нервной системы учащихся в процессе обучения.....	29
2.3. Темперамент и специфика деятельности музыканта-духовика	35
2.4. Актуальность формирования волевых качеств инструменталистов	38
2.5. Воздействие объективных и субъективных факторов на исполнительство музыкантов-духовиков	44
2.6. Восприятие и мышление в специфической деятельности музыканта-духовика	49
2.6.1. Объективные факторы исполнительства и их роль в индивидуализации музыкального восприятия и мышления.....	56
Раздел III. Психофизиологический потенциал музыканта-исполнителя в вопросах интерпретации художественных произведений	
3.1. Уровни психической деятельности инструменталиста.....	62
3.2. Многосторонность психической деятельности музыканта-духовика	74
Раздел IV. Некоторые вопросы художественного интонирования на духовых инструментах	
4.1. Проблемы сонористики на духовых инструментах.....	79
4.2. Методическая база подготовки музыкантов-духовиков к игре сонорной музыки.....	88

ПРЕДИСЛОВИЕ

Определяя задачу учебной дисциплины «Методика обучения игре на духовых инструментах», профессор Российской академии музыки имени Гнесиных А. А. Розенберг указывал, что в этом курсе «... следует обратить особое внимание на изложение вопросов, связанных с общими закономерностями развития тех или иных исполнительских приёмов (в том числе сонористических) и выразительных средств с учётом развития духового инструментального искусства...». Далее он отмечал необходимость предусматривать новые результаты научных исследований в области интонационных возможностей духовых инструментов, исполнительского вибрата, динамики, тембра, применения технических средств обучения, «...которые начинают использоваться для получения научно-обоснованных рекомендаций, внедряемых в практику исполнительства и педагогики»¹.

Основная мысль А. А. Розенберга сводится к тому, что курс названной учебной дисциплины с необходимостью должен учитывать новые научные данные в области инструментального духового исполнительства. И это обстоятельство обязывает нас обратить внимание на важные аспекты, которые связаны с фундаментальными основами процесса обучения и игры на духовых инструментах — психологии и психофизиологии деятельности музыканта.

В частности, в курсе лекций представлена системность психических процессов в творческой работе духовика, описаны **многоуровневый** и **многосторонний** характер его действий по воплощению художественного образа. Три основных уровня восприятия, обладая каждый своими специфическими свойствами, объединяются в целостную функционально-динамическую систему благодаря таким системообразующим факторам как формирование образа восприятия, действие обратных связей, предметность содержания образа. В основу избранного нами подхода были положены принципы психофизиологического анализа изучаемых вопросов.

Эти принципы определяются необходимостью рассмотрения взаимосвязи предметного содержания слухового образа или представлений и качественной структуры воспроизводимого инструментом звучания. В этом их актуальность.

Педагогическая практика не может развиваться без опоры на психофизиологические и психологические знания. Методика обучения духовиков не должна замыкаться лишь рассмотрением вопросов исполнительской технологии или же проблем художественной трактовки произведения. Для неё до сих пор открытыми остаются такие проблемы психологических аспектов музыкального исполнительства как:

- соотношение сознательного и подсознательного в игре на духовых инструментах;
- значение темперамента и характера студента при его обучении игре;
- пути развития волевых качеств духовика;
- роль внутренних и внешних психологических факторов в исполнительском процессе;
- влияние специфики духового исполнительства на восприятие, мышление, память;
- особенности психологической подготовки духовиков к публичным выступлениям.

Серьёзная разработка этих и некоторых других вопросов подготовки инструменталистов духовых специальностей ещё ждёт своего осуществления. Необходимо добавить, что до настоящего времени нет корректного обоснования психофизиологических моментов формирования и функционирования исполнительских навыков игры на музыкальном инструменте. По нашему мнению, поднятые нами вопросы психофизиологии современны и актуальны в музыкальной педагогике. Должное использование научных сведений в состоянии обеспечить необходимый импульс поступательному развитию методики обучения игре на духовых инструментах.

Разбирая отдельные моменты исполнительства на духовых инструментах — дыхание, звукоизвлечение, артикуляцию, владение динамикой, тембром и т. п., мы не стремились дать исчерпывающую картину данных игровых процессов. Это представлено достаточно полно из-

¹ Розенберг А. А. (сост.). Методика обучения игре на духовых инструментах: программа для музыкальных вузов по специальности №2202 «Оркестровые инструменты (духовые)». М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. С. 4.

Нельзя не признать очевидную сложность предлагаемой системы освоения одного из видов исполнительства сонорной музыки. Бесспорно, инструменталист должен обладать высоко развитым тембровым слухом, мобильным губным аппаратом. Он обязан в совершенстве корректировать действия своего игрового аппарата. Только эти умения позволят кларнетистам расширить технологический потенциал и обогатить палитру выразительных возможностей своего исполнительства.

Проведённый нами обзор исследовательских и методических работ ряда авторов даёт основание выделить в качестве некоторого обобщения среди прочих технологических средств музыканта-духовика такие компоненты, которые наиболее активно способны воздействовать на окраску звука во время игры. Это, прежде всего:

- музыкальный слух, непосредственно связанный с мышлением и, следовательно, представляющий собой орган, участвующий в управленческом процессе;
- дыхание, определяющее в целом динамическую и интонационную сторону исполнительства;
- губной аппарат как сугубо исполнительский орган, активно влияющий на различные характеристики интонирования при игре;
- артикуляция — разнообразие двигательных приёмов исполнительского аппарата — как средство воздействия на штриховую палитру звуковедения, а также обуславливающее в определённой степени форму движения языка;
- аппликатурные средства.

Следует заметить, что в отношении артикуляции среди исследователей имеются разные мнения. Известно, что в педагогической практике широко применяются при звукоизвлечении на духовых инструментах приёмы внутреннего произнесения отдельных гласных звуков, согласных или синтезированных слогов. Здесь прослеживается воздействие взглядов Г. Гельмгольца. Однако изучение музыкально-исполнительских функций языка при игре на валторне в диссертации И. В. Якутиди «К вопросу формирования губного аппарата валторниста» (1982) показало, что результаты произнесения слогов во время игры на инструменте весьма относительны, так как движения языка, а, следовательно, и форма полости рта в сильной степени зависят от движения губ. Это принципиально противоречит указанной выше концепции [30, с. 49–50].

В большей степени здесь подошла бы аналогия с артикуляцией гласных в пении, рассмотренной Л. Дмитриевым в работе «Об акустической природе некоторых физиологических приспособлений голосового аппарата при пении». По мнению автора, особая форма полости рта и глотки несёт в себе усиление резонансных возможностей, что существенно влияет на интонационные и тембровые характеристики звукоизвлечения [12, с. 17–33].

В связи с этим обстоятельством И. Якутиди в своём исследовании делает предположение, что звукообразующий аппарат духовика самостоятельно (на основе предслышания) создаёт специфическую форму рта при игре, где характер движения губ находится в прямой зависимости не от артикуляционных слогов, а от взаимодействия губ с мундштуком [30, с. 51]. Данное предположение не является умозрительным, так как все указанные действия исполнительской системы музыканта-духовика находят своё объяснение в физиологии активности, трактующей определённые двигательные акты человека не иначе, как реализацией запланированной в мозгу модели воплощаемого художественного образа. Главная роль в этом процессе, как и в любом другом действии человека, по свидетельству физиолога Н. А. Бернштейна, принадлежит подкорковым образованиям головного мозга [см.: 6]. Таким образом, И. Якутиди косвенно подчёркивает важность момента восприятия для относительно подготовленного музыканта, имеющего достаточно укрепившийся навык звукоизвлечения на инструменте.

Чтобы убедиться в правомерности данного предположения, нами в 1988 году были проведены эксперименты по целевому управлению духовиком спектральным составом продолжительного звука во время игры [см.: 13]. Опыты проходили в акустической лаборатории Самарского государственного аэрокосмического университета им. С. П. Королёва. К испытаниям

привлекались музыканты всех духовых специальностей, кроме тромбонистов и исполнителей на тубе, обладающие разным уровнем профессиональной подготовки: высоко квалифицированные инструменталисты, артисты симфонических оркестров, а также студенты музыкального училища.

Условия опыта следующие: инструменталист воспроизводит перед микрофоном определённый звук, который проходит через усилитель в спектрограф, где разлагается на составляющие его гармоники. Музыкант имеет возможность при игре наблюдать спектр этого звука на экране осциллографа. Через 5 секунд (время достаточное, чтобы исполнитель адаптировался к данному тону) оператор посредством комбинационного акустического фильтра подавляет (заглушает) выборочно одну или две гармоники в спектре, отчего окраска звука, поступающего в наушники, ощутимо изменяется, поскольку из спектра данного тона выключается определённая полоса частот. Данное изменение осуществляется при непрерывающейся игре музыканта.

Задачи эксперимента: инструменталист должен, не прерывая извлекаемого тона, изменить режим работы исполнительского аппарата (губы, дыхание) таким образом, чтобы звучание инструмента стало как можно более адекватным поступающему в наушники тону. Данную подстройку он должен осуществить, не глядя на экран осциллографа (исключительно на слух). Затем опыт повторяется с той лишь разницей, что духовик может контролировать спектр воспроизводимого им звука визуально (смотря на экран).

Цель опытов:

- Убедиться в эффективности исполнительских действий музыканта при стимулирующем влиянии его собственного слухового восприятия.
- Проверить то же самое, но с подключением визуальной информации.

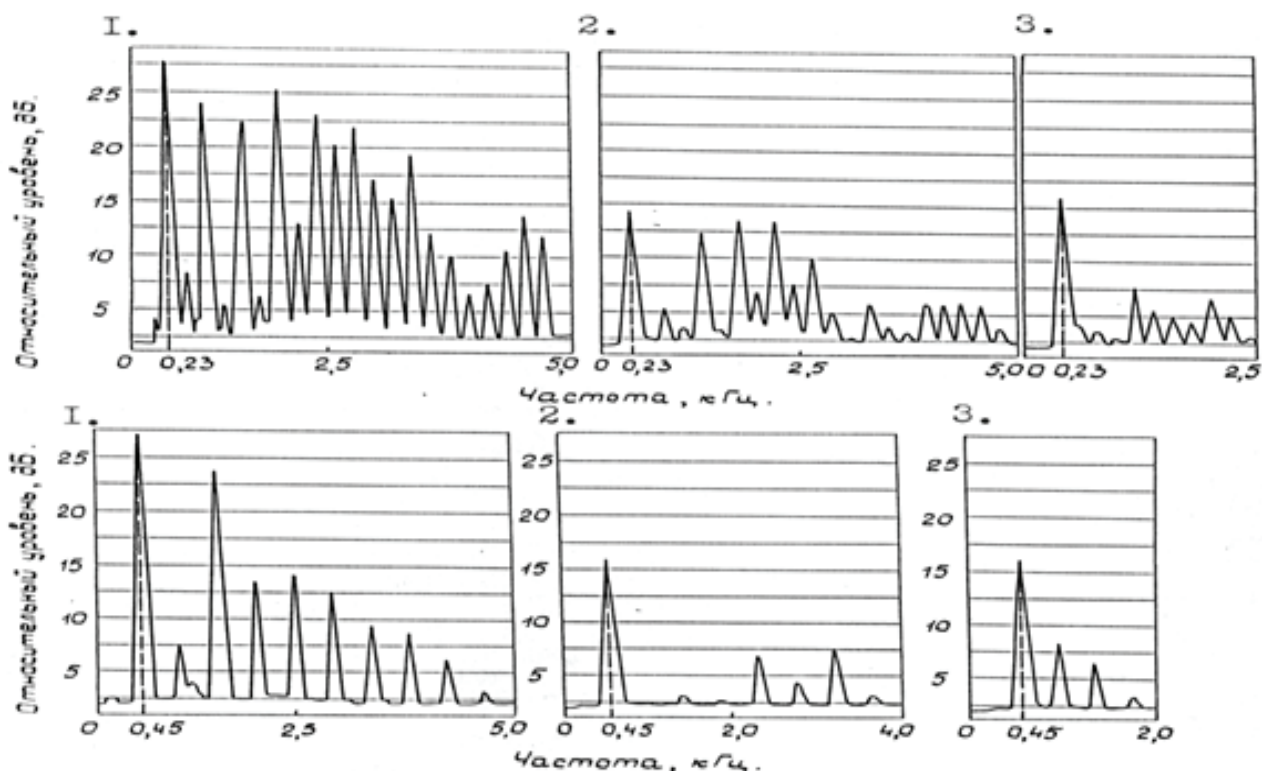
Результаты экспериментов показали, что в обоих случаях подстройки (по слуху и при зрительном контроле) инструменталисты справлялись с поставленной перед ними задачей. Во время игры ими подавлялись (в той или иной степени) именно те гармоники, которые заглушал оператор (см. спектрограммы на с. 98). Вполне оправданным, по нашему мнению, является факт более тонкой исполнительской подстройки, осуществляемой при визуальном контроле, нежели при слуховой стимуляции. Но при этом следует учесть признание самих испытуемых, что в данном случае они в основном смотрели на экран, «подгоняя» свои исполнительские действия под картинку спектра, и менее всего опирались на слуховые впечатления. Очевидно, что упражнения с визуальной информацией в меньшей степени затрагивало слуховой анализатор инструменталистов. Что же касается первого упражнения (подстройки по слуху), более сложного, то оно продемонстрировало, во-первых, действенность, реальность определённого влияния на исполнительский аппарат духовика путём целенаправленных стимуляций слуха. Во-вторых, разный уровень показателей подстройки у различных музыкантов свидетельствует об индивидуальном характере их профессиональной подготовки. В-третьих, возможность на основе подобных тренингов совершенствовать слуховую чувствительность исполнителей-духовиков.

Для примера представляем ниже спектрограммы некоторых звуков кларнета, исполняемых при подстройке музыканта по слуху.

Испытуемый: учащийся 2-курса музыкального училища.

Первый ряд приведённых ниже спектрограмм содержит следующие показатели:

- 1 — Спектр звука **до** первой октавы (первоначальный тембр).
- 2 — Изменённый оператором спектр звука **до** первой октавы (частота среза акустического фильтра 710 Гц).
- 3 — Адаптация музыканта под изменённый тембр звука.



Второй ряд спектрограмм содержит следующие итоговые показатели:

- 1 — Спектр звука **до** второй октавы (первоначальный тембр).
- 2 — Изменённый оператором спектр звука **до** второй октавы (частота среза акустического фильтра 1400 Гц).
- 3 — Адаптация инструменталиста под вторично изменённый тембр звука.

Мы не можем утверждать, что все испытуемые в нашем эксперименте обладали высоко развитым музыкальным тембровым слухом. Но в ходе опытов пришли к выводу о возможности совершенствования слуховой чувствительности, благодаря использованию в педагогической практике предложенных нами целенаправленных упражнений.

Отмеченные тренировочные попытки инструменталистов в переходе с эталонного звука на изменённый имели неустойчивые результаты. Но здесь важно то, что участник эксперимента в силу относительной простоты различения колорита двух сравниваемых звуков приучался к отработке алгоритма действий игрового аппарата. И в этой работе, по свидетельству физиологов Е. Шапли (1959), Е. Картретта, М. Фридмана и М. Уитмена (1966), положительна роль обратных слуховых связей, оказывающих влияние на понижение порога слуховой чувствительности. Именно обратным связям Н. Бернштейн в своём труде «Очерки по физиологии движений и физиологии активности» (1966) отводил роль механизма, который позволяет быстро вносить коррекции в движения различных органов для достижения адекватности воспринимаемого стимула [6, с. 86].

Полученные нами в экспериментах спектральные данные подчёркивают главное — принципиальную возможность музыканта изменять тембр звука по ходу игры.

Вопросы для самопроверки:

- ☐ В какой степени используется в исполнительской практике духовников тембровый потенциал для воплощения художественного образа музыкального произведения?
- ☐ В чём отличие понятий «характер звучания» и «тембр звука»?
- ☐ Какие моменты определяют понятие музыкально-исполнительской интонации?
- ☐ Что является определяющим в тембровой исполнительской технологии?
- ☐ Какие технологические средства игры на духовых инструментах могут оказывать влияние на процессы темброобразования?

Рекомендуемая литература:

1. Абаджан Г. А. Методика развития исполнительских приемов на духовых инструментах с помощью визуального индикатора // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 4. М., 1983. С. 19–29.
2. Андреев Е. А. Особые приёмы извлечения и ведения звука, эффекты при игре на саксофоне // Пособие по начальному обучению игре на саксофоне. М., 1973. С. 123–126.
3. Апатский В. Н. О динамике на фаготе // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 3. М., 1971. С. 11–61.
4. Апатский В. Н. Опыт экспериментального исследования дыхания и амбушюра духовика // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 4. М., 1976. С. 11–31.
5. Бернштейн Н. А. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. М.: Медицина, 1966. 349 с.
6. Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. М.: Музгиз, 1948. 84 с.
7. Музыкальная акустика / ред. Н. А. Гарбузова. Изд. 2-е. М.: Музгиз, 1954. 236 с.
8. Диков Б. А. Методика обучения игре на духовых инструментах. М.: Музгиз, 1962. 116 с.
9. Диков Б. А. Методика обучения игре на кларнете. М.: Музыка, 1983. 192 с.
10. Диков Б. А. Настройка духовых инструментов // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 4. М., 1976. С. 71–85.
11. Диков Б. А. О дыхании при игре на духовых инструментах. М.: Музгиз, 1956. 101 с.
12. Дмитриев Л. Б. Об акустической природе некоторых физиологических приспособлений голосового аппарата при пении // Проблемы физиологической акустики: в 4 т. М.; Л., 1955. Т. 3. С. 34–44.
13. Коган Г. А. У врат мастерства. М.: Советский композитор, 1961. 115 с.
14. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
15. Мозговенко И. П. О выразительности штрихов кларнетиста // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 1. М., 1964. С. 74–106.
16. Осейчук А. И. Работа над произведениями джазовой классики в специальном классе саксофона. Вып. 1. М.: ЦНМК РСФСР, 1987. 119 с.
17. Платонов Н. И. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 1. М., 1964. С. 12–55.
18. Пушечников И. Ф. Исполнительство на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1979. 222 с.
19. Пушечников И. Ф. Значение артикуляции на гобое // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 3. М., 1971. С. 62–91.
20. Пушечников И. Ф. Музыкальный звук гобоиста как основа художественной выразительности // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 4. М., 1976. С. 32–47.
21. Пушечников И. Ф. Особенности дыхания при игре на гобое // Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах. Вып. 80. М., 1985. С. 76–96.
22. Рагс Ю. Н. Тембр // Музыкальная энциклопедия: в 5 т. М., 1981. Т. 5. С. 488–490.
23. Рефельд Ф. Многозвучие на кларнете // Кларнет. Лондон, 1973. № 1.
24. Розанов С. В. Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах. М.: Музгиз, 1938. 52 с.
25. Сохор А. В. Интонация // Музыкальная энциклопедия: в 5 т. М., 1974. Т. 2. С. 550–557.
26. Специальный класс духовых инструментов: программа для музыкальных училищ и училищ искусств по специальности 2130 «Духовые и ударные инструменты» / ред. Е. Н. Крюковцева. М., 1988. 58 с.
27. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей // Проблемы индивидуальных различий. М., 1961. С. 39–251.
28. Терехин Р. П., Рудаков Е. А. Вибрато на фаготе // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 1. М., 1964. С. 144–208.
29. Ягудин Ю. Г. О развитии выразительности звука // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 3. М., 1971. С. 193–203.

Учебное издание

Квашнин Константин Александрович

ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Учебное пособие

*Ответственная за издание Т. Б. Суханова
Компьютерная вёрстка А. С. Платонова*

Подписано в печать 22.12.2014. Формат 60*84/8.
Усл. печ. л. 11,16. Тираж 100 экз. Заказ №34.

Оригинал-макет и печать:
ФГБОУ ВПО «Нижегородская государственная
консерватория (академия) им. М. И. Глинки»
603600, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.
www.nnovcons.ru